

O ESPAÇO DA REPRESENTAÇÃO DA FESTA

Maria José Palla

«Mandarem-me aqui subir
neste santo anfiteatro
pera aqui introduzir
as figuras que hão-de vir
com todo seu aparato»

Gil Vicente

Vamos abordar o local da representação teatral: o caso vicentino e, mais propriamente, *O Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado, tecendo antecedentemente algumas reflexões sobre Gil Vicente. Torna-se difícil ou impossível saber como se passava uma representação nesta época. Há estudos, hipóteses, mas para o fim da Idade Média há poucas certezas. O caso português é ainda mais complexo, pois não temos dados praticamente nenhuns. Só podemos evocar hipóteses.

1. O local da representação – algumas reflexões

Começa-se a reconstituir como seriam efectuadas as representações no fim da Idade Média, quer a partir de textos, quer de relatos, quer de imagens, mas com muitas interrogações. Como se sabe, na Europa o drama litúrgico representava-se primeiramente no interior da Igreja, passando depois para o exterior. O estudo do local da representação do mito em França tem sido analisado por Elie Konigson, George Kernodle, Henri Rey-Flaud, entre outros. O primeiro historiador, é autor de um livro sobre a representação do

Mistério de Valenciennes onde é analisado o espaço teatral, o guarda-roupa e os actores, num trabalho muito completo¹.

O teatro com andaimes situava-se no centro ou no mercado da cidade, no claustro de um convento ou no cemitério próximo da Igreja principal². Ali justapunham-se as «mansões» para onde se deslocavam os actores, identidades geográficas precisas com personalidades independentes, que deveriam ter a mesma função dos actuais bastidores. Os actores eram visíveis mas não existiam para o público enquanto na mansão. Os historiadores do teatro fazem uma distinção entre «mansão» e «lugar», o primeiro é um local com um cenário mais ou menos construído, o segundo pode ter apenas alguns objectos.

Outros especialistas pensaram que os espectadores se agrupavam diante de um palco frente a uma cena mais ou menos linear, onde a acção se desenrolava, como hoje. Henri Rey-Flaud teve a ideia da forma redonda³ «le théâtre en rond se révèle le seul dispositif susceptible de mettre en scène les grands mystères de la fin du Moyen Âge»⁴. Foi a miniatura de Jean Fouquet, *Le Martyre de Sainte Apolline*, o ponto de partida para o estudo deste círculo mágico, hipótese mais ou menos posta de parte. Num quadro de Pieter Balten (v.1525-1598), do Museu do Teatro de Amsterdão, podemos ter uma outra ideia de uma representação: nele vemos uma construção com cortinas, um texto que o ponto mostra atrás dessas cortinas, e os actores.

Existiam uma série de locais dramáticos, sempre os mesmos, que serviam a acção. Toda a história do teatro medieval consiste na redução do universo ao espaço da cidade. O espaço cénico representa o mundo: o Céu e a Terra, o Inferno e o Paraíso, assim como a Gruta, o Templo, a Montanha e o Mar. Estes topoi funcionavam como chaves geográficas e serviam a localizar a acção dramática.

A cidade era representada geralmente por um templo ou uma torre, o mundo campestre por uma montanha, algumas cenas religiosas uma gruta. Para Kernodle estes sinais são os emblemas do Universo, «le théâtre médiéval est un système de conventions»⁵. O palco era mobilado de fragmentos sig-

¹ KONIGSON, Elie, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1969.

² KONIGSON, Elie, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Editions du centre national de recherche scientifique, 1975.

³ REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

⁴ *Ibidem*, p. 55.

⁵ *Ibidem*, p. 70.

nificativos, contíguos uns aos outros, de objectos seleccionados em função do seu valor no sistema de representação.

O cenário da Antiguidade foi retomado em Itália durante o Renascimento e conhecido através do *Tratado de Architectura Teatral* de Sebastiano Serlio (1545). Nele vemos que cada objecto tem um papel na acção dramática de forma que o espectador pode associar os diferentes símbolos e emblemas: para a tragédia: palácio, tenda ou templo; para a comédia: casas privadas; para o drama satírico: paisagem rústica ou mar.

Durante o fim da Idade Média e mesmo mais tarde com Shakespeare, quando o texto e os elementos teatrais são limitados recorria-se a cartazes com nome da personagem, do local, da cidade ou do país. E poderia existir um cenário metonímico: uma cadeira para indicar uma casa, sendo a personagem quem cria a situação.

2. O caso de Gil Vicente

Relativamente a Gil Vicente, é difícil falar de cenário ou de encenação visto que o dramaturgo nos fornece poucas indicações do local, tanto nas rubricas, como nas didascálias, como implicitamente no texto. Sabemos que as peças vicentinas foram representadas num palácio, no quarto da rainha, numa igreja (Tomar, Caldas da Rainha), no convento de Odivelas, no Hospital de Todos-os-Santos, ou na casa do Embaixador de Portugal, em Bruxelas⁶, de entre outros locais.

Não esqueçamos que Gil Vicente foi compositor e que o seu teatro foi acompanhado de música, com a inserção de canções da época ou originais. Muitas vezes, a vocação musical está implícita no texto (cf. *Triunfo do Inverno*). O teatro vicentino foi escrito para celebrar acontecimentos ou festas determinadas, quer profanas, quer litúrgicas. A sua obra é destinada a festejar o dia Natal, dia de Reis, Carnaval, Quaresma, sexta-feira santa, Ressurreição, Corpo de Deus, combate entre as estações. Muitas das suas peças religiosas escritas num momento carnavalesco, são cómicas e licenciosas, porque foram representadas em tempos populares e carnavalescos, durante o «ciclo dos dozes dias», dia de Santo Estêvão (26 de Dezembro), de São João (27 de Dezembro), dos Santos Inocentes, (28 de Dezembro, dia da Festa dos Loucos); este ciclo vai até à Epifania.

⁶ SLETJÖE, Leif, *O Elemento Cénico em Gil Vicente*, Gotemburgo, Instituto Ibero-Americano, 1965. O historiador sueco Leif Sletjõe não analisou a encenação propriamente dita, mas estudou e classificou as peças vicentinas segundo o número de cenas, de entradas e saídas das personagens.

O teatro de Juan del Encina e de Lucas Fernández foi igualmente escrito para momentos ou festas precisas, religiosas e profanas. A festa é directamente objecto de discurso, ou pelo menos circunstância de discurso. Juan del Encina a partir de 1492 trabalha para a casa de Alba e escrever para uma circunstância festiva fazia parte das suas atribuições de poeta perante o seu mecenas, diz-nos a historiadora de teatro Françoise Maurizi⁷. O seu teatro é um teatro de corte, os actores e os espectadores situavam-se no mesmo espaço de representação. Quanto a Lucas Fernández, este estudo é mais complexo, porque esteve exclusivamente ligado a Salamanca e às festas de *Corpus Christi*⁸.

Sabia-se que havia representações em casas particulares dos nobres da época, como por exemplo, em casa do Conde de Vimioso, do Conde do Redondo e do Conde de Linhares, ou então em casa de pessoas da classe média para passar os serões.

Teófilo Braga comparou o teatro de Gil Vicente com o teatro medieval francês e chegou à conclusão que «à maneira dos mistérios franceses haveria tantos palcos quantas as localizações da acção, sendo geralmente dividido em três andares, o de cima para as cenas do céu, o do meio para figurar a terra, o debaixo o Inferno»⁹.

Mais tarde, Oscar de Pratt afirmou que «não foi ainda ventilado particularmente o interessante problema da técnica de interpretação das peças dramáticas de Gil Vicente»¹⁰, não havia portanto cenário nem artifícios teatrais, «Quanto muito o simulacro ou simples indicação de uma janela ou portão»¹¹.

O Conde de Sabugosa, no prefácio ao estudo do *Auto da Natural Invenção* (1917) do poeta Chiado, vai mais longe, ao dizer que «o palco deveria ter uma disposição especial para poderem efectuar as mutações que as rubricas prescrevem, o limbo, uma prisão, etc.»¹². E o autor compara a encenação em Portugal com aquela praticada em Inglaterra: «em Portugal a arte cénica

⁷ MAURICI, Françoise, *Théâtre et Tradition populaires. Juan del Encina et Lucas Fernández*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1994, p. 8, «festives précises, religieuses ou profanes: la fête est, sinon directement objet de discours, du moins de circonstance de discours. [...] Écrire pour telle ou telle circonstance festive fait partie de ses attributions de poète auprès d'un mécène».

⁸ *Ibidem*, p. 8.

⁹ BRAGA, Teófilo, *Escola de Gil Vicente e o Desenvolvimento do Teatro Nacional*, Porto, Livraria Chardon, 1889, p. 305.

¹⁰ PRATT, Óscar de, *Gil Vicente. Notas e Comentários*, Lisboa, Livraria Clássica, 1931, p. 13.

¹¹ *Ibidem*, p. 43.

¹² SABUGOSA, Conde de, *O Auto da natural invenção*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1917, p. 45.

estava mais aperfeiçoada e ao esplendor da corte ostentosa correspondia a riqueza do cenário¹³». Mas não dá pormenores. Nada o prova.

Sabe-se que o mar foi muitas vezes representado por panos. Garcia de Resende, na *Crónica de D. João II*, descreve um entremês com um batel, representado por ocasião do casamento de um filho deste rei. No *Mistério de Valenciennes* (1547), mais tardio, o mar foi figurado por peles de carneiro por onde os barcos deslizavam por carris. A ilusão do mar foi dada muitas vezes por molhos de ervas e a barca deslizaria com a ajuda de um cabo. Parece que pela representação do *Auto da Barca* introduziram junco para imitar o mar. Os outros elementos cénicos podiam ser pintados numa tela colocada ao fundo, como já se fazia na Grécia. Temos notícia, pela rubrica do *Auto da Glória*, de que o Cristo era pintado. A prática da tela pintada, conhecida desde o teatro antigo, continua no Renascimento e vai até hoje. Teve a participação de grandes pintores, por exemplo, Pablo Picasso e André Derain, de entre muitos outros.

3. O agente da representação – o actor

As mulheres começaram a representar mais tarde do que os homens, parece que não entraram nos mistérios medievais, salvo raras excepções. Em França e no Norte da Europa os papéis femininos foram interpretados por homens. Sabe-se que em Romans (1509) algumas mulheres representaram: as esposas e filhas dos actores.

No *Mistério de Valenciennes*, cuja representação durou vários dias, em 63 actores havia cinco mulheres. Este assunto é muito importante de ser analisado com mais fontes, pois parece que nos países do sul da Europa as mulheres apareciam mais frequentemente a representar, em comparação com os países nórdicos. As mulheres representavam mais facilmente nas entradas reais, pois era costume acolher os reis com raparigas.

Petit de Julleville é de opinião que era proibido as mulheres representar nos mistérios medievais¹⁴. Segundo este autor, um dos raros papéis desempenhados por uma mulher foi o de Santa Catarina, no Mistério do seu nome, por Cathérine Badoiche. Elie Konigson é da mesma opinião¹⁵. Opinião diversa tem Gustave Cohen que diz que «dès la première moitié du XVIème

¹³ *Ibidem*, p. 44.

¹⁴ JULLEVILLE, Petit de, *Les mystères*, Paris, Hachette, 1880, p. 370.

¹⁵ KONIGSON, Elie, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Editions du Centre National de Recherche Scientifique, 1975, p. 70.

siècle, quoiqu'il en pense M. Petit de Julleville, les acteurs féminins sont nombreux»¹⁶.

Um outro problema é o da presença do nu integral. Podemos estabelecer comparações com a pintura e a escultura onde a nudez é muito recorrente. Petit de Julleville pensa que Jesus teria sido representado nu na cruz, em certas peças. Outras perguntas: haveria actores negros ou mouros? Haveria uma companhia organizada? Os actores aprenderiam os papéis de cor como pensa Carolina Michaëlis de Vasconcelos para a peça *Jubileu de Amores*, representada em Bruxelas¹⁷? Tantas perguntas sem resposta.

Quando da representação teatral no seio das Igrejas havia um cenário simultâneo, pois os actores deslocavam-se no coro, no altar e nave. Estas representações eram em geral efémeras, os actores o padre, o sacristão, poderiam improvisar.

4. Um exemplo – *O Auto da Natural Invenção*

António Ribeiro Chiado, certamente o dramaturgo mais importante da chamada «escola de Gil Vicente», deixou-nos quatro obras: *Prática de Oito de Figuras*, *Prática dos Compadres*, *Auto das Regateiras* (um exemplar na Biblioteca Nacional de Lisboa e outro na Biblioteca Nacional de Madrid) e *Auto da Natural Invenção*. Temos notícia de uma outra peça, o *Auto de Gonçalo Chambão*, cujo único exemplar pertenceu ao Conde de Sabugosa, hoje perdida.

Pouco se conhece sobre a vida de Ribeiro Chiado. Parece que teria sido irmão de Jerónimo Ribeiro. Foi frade franciscano e quebrou os votos. Num manuscrito encontrado em Évora encontram-se algumas referências sobre o poeta, nas trovas polémicas entre Chiado e Afonso Álvares (ms. CXII71-37, Biblioteca Pública e Municipal de Évora). Neste manuscrito figuram ainda as *Parvoíces*, ditados e provérbios glosados na tradição medieval que Chiado intercalou nas suas obras.

Em 1889, é publicado o primeiro estudo importante sobre António Ribeiro Chiado: o prefácio da edição da *Prática de Oito Figuras*, do *Auto das Regateiras* e da *Prática dos Compadres*¹⁸ completado em 1901 com o

¹⁶ COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1926, p. 206.

¹⁷ VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *A Infanta D. Maria de Portugal e as suas damas*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 57.

¹⁸ PIMENTEL, Alberto, *Obras do poeta Chiado*, coligidas, anotadas e prefaciadas por, Lisboa, Empresa Literária, 1889, pp. IX-LXXII.

livro *O Poeta Chiado*¹⁹, onde surgem novos dados sobre o poeta. *O Auto da Natural Invenção* foi representado perante D. João III, provavelmente no Paço da Ribeira (de 1545-1557) segundo o Conde de Sabugosa. A peça foi censurada pelo *Índice Expurgatório* de 1624. Em 1904 foi descoberto na biblioteca do conde de Sabugosa juntamente com o *Auto da Festa* de Gil Vicente e o *Auto de Santiago e São Vicente* de Afonso Álvares. Maria João Brilhante realizou um trabalho interessante sobre esta peça²⁰.

Consideramos o *Auto da Natural Invenção* uma farsa, pois desenrola-se em meio urbano, as personagens são figuras da época e o intuito do autor é fazer rir. A grande originalidade desta obra reside na inserção de uma representação teatral no interior de uma peça de teatro. Trata-se de uma *mise-en-abyme*, semelhante à utilizada por Henrique da Mota no *Processo de Vasco Abul* e por Luís de Camões em *El-Rei Seleuco*, onde, aliás, António Ribeiro Chiado é citado: «que uma trova fá-la tão bem como vós, ou como eu, ou como o Chiado» (vv. 105-106). Esta astúcia teatral é de grande originalidade e comicidade porque a intriga se desenvolve em torno da representação de uma representação.

Outro aspecto do grande interesse desta obra é o facto de ela nos oferecer uma representação em casa de particulares. Ficamos a saber que havia companhias organizadas com actores, um guarda-roupa e várias representações numa noite. Assim lemos:

«Que o haviam de fazer
em duas casas primeiro» (vv. 26-27)

A companhia trazia o guarda roupa dentro de uma canasta e a representação durava uma hora:

«que se faria às dez
até às onze, sem mais tardar» (vv. 28-29)

Mais longe, é citada uma outra representação em Veneza, mais longa. Parece que há espanto com a duração desta manifestação:

¹⁹ PIMENTEL, Alberto, «O poeta Chiado: novas investigações sobre a sua vida e escritos», Lisboa, Empresa de História de Portugal, 1901.

²⁰ BRILHANTE, Maria João, «L'Auto da Natural Invenção», in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue, Actes du colloque international 26-27-28 Novembre 1998*, Lille, Collection UL3 travaux et recherches, 1998, pp. 123-127.

«Ora ouvi-me uma grandeza
que vi dentro em Veneza.
Vi que se representou
uma cena que durou
seis horas...» (vv. 542-547)

Também sabemos o preço: «oh sandia opinião/ que vou eu dar d'ante mão/dez cruzados por ver este auto» (vv. 38-41).

A nossa peça desenrola-se em casa de Gomes da Rocha, o Dono da Casa, que desempenha o papel de *compère*, imprimindo unidade à peça. Este tipo de personagem surge igualmente no *Auto da feira* de Gil Vicente e no *Auto de El-rei Seleuco* de Luís de Camões. O Representador declama o prólogo fazendo o elogio do teatro desde os Antigos, designando os vários géneros dramáticos do momento. Aí Chiado cita a prática, um outro género teatral, que é, segundo José Oliveira Barata²¹:

«Essencialmente uma exposição narrativa que recorre ao diálogo: as personagens muito mais tipificadas nas suas características genéricas e despojadas, quase elevadas à categoria de «máscaras», praticam (discorrem) entre si sem que se detecte qualquer obediência a uma evolução dramática pré-estabelecida».

O Dono refere a farsa: «não quero ver outra farsa» (v. 189). Como sabemos, os géneros dramáticos ainda estavam mal definidos. É difícil verificar quantas cenas farsescas estão intercaladas no interior da peça. A primeira representação contém vilões, um escudeiro, um músico negro e um longo diálogo entre Gonçalo e Pêro Gil, trocando confidências. Na segunda farsa, um Escudeiro e um Ratinho discutem sobre o poder. Como muitas personagens vicentinas, o Fidalgo quer entrar no paço, é arrogante, pretensioso e pelintra, e o Moço queixa-se dele. A personagem da Velha a blasfemar à janela lembra a Velha em *Quem Tem Farelos?* Os matantes (personagens que surgem igualmente no *Auto dos Físicos* de Jerónimo Ribeiro), parasitas ociosos que andam de casa em casa, sublinham as palavras dos actores, dando ênfase à acção.

A figura do Negro, recorrente no teatro seiscentista, e pouco representada na pintura portuguesa da época, surge no *Auto da Natural Invenção* a

²¹ BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p. 131.

tocar uma viola pequena, o discante, o que vem sublinhar o facto de os negros, mais uma vez, estarem associados à música.

Qual é a peça representada perante um público e qual a peça dentro da peça? A peça principal será a fala interrompida do Representador, o diálogo entre Gonçalo e Pêro Gil ou do Escudeiro e o Moço? Ou aquela que dura uma hora, das 10 às 11 horas? Esta obra é muito original e moderna porque tem como tema o teatro, a sua representação, a acção teatral ou dramaturgia.

Além dos convidados, batiam à porta pessoas desconhecidas. Um elemento cómico e histórico na representação é a história do assento²². A cadeira era reservada às pessoas mais distintas, como Gil Vicente nos mostrou no *Clérigo da Beira* e o autor anónimo do *Auto de D. André*. No *Auto da Natural Invenção* não há cadeiras para todos e diz o Autor:

«Senhor! hão-se aqui mister
duas cadeirinhas rasas». (vv. 154-155)

E o Dono da casa responde:

«Mas pedi pera o anjo asas
E se as aí não houver?» (vv. 156-157)

Autor

«Mande logo alevantar
dous, de trinta que aí estão,
que merecem estar no chão,
e é o seu próprio lugar» (vv. 158-161)

Mais longe, o Dono da casa resmungava contra a representação e diz que prefere ver um auto em casa alheia e bem instalado:

«Sobre muito boa ceia
posto em cadeira de espaldas» (577-578)

Mas antes, zanga-se, mal disposto, e arrepende-se de pagar a representação:

²² TEYSSIER, Paul, «Estrados e cadeiras: estudo de alguns objectos culturais em Gil Vicente e na escola vicentina», *Studies in Portuguese Literature and History* in Honour of Luís de Sousa Rebelo, London, Tamesis Books Limited, 1992, pp. 63-71.

«Senhores, podeis-vos ir,
que não quero vosso Auto.
O homem há-de ser cauto
no que se pode seguir.
Meti-me em boa devassa,
trazer ruídos a casa
comprados por meu dinheiro». (vv. 509-515)

Esta obra termina com o anúncio de uma outra peça que será representada no domingo seguinte:

Mateus

«Cito-vos para domingo
para um auto em minha casa» (vv. 970-971)

Dono

«E o autor que coisa é?» (v. 972)

Mateus:

«É um tirado da peça» (v.973)

Dono

«Feito de sua cabeça? (v. 974)

Inácio

«Vê-lo há vossa Mercê
E vá-se lá, não se esqueça» (vv. 975-976)

E saem sem a necessidade da luz de uma tocha, às escuras. A próxima peça será representada em casa de Mateus de Araújo. A festa continua! O teatro constituía uma actividade importante, era um momento de lazer, «la vie sociale a été jouée dans ses éléments les plus simples: chaque conduite, chaque émotion chaque bien interpersonnel, chaque relation avec la nature s'exprime et se cristallise en rôles qui se jouent»²³.

²³ DUVIGNAUD, Jean, *La Sociologie du théâtre: essais sur les ombres colectives*, Paris, PUF, 1965, p. 83.